

SCHWINDEL DER WIRKLICHKEIT

**CLOSED-CIRCUIT-
VIDEOINSTALLATIONEN
UND PARTIZIPATION**

EIN READER

Im Auftrag der Akademie der Künste
herausgegeben von

Anke Hervol, Wulf Herzogenrath,
Johannes Odenthal

VERTIGO OF REALITY

**CLOSED-CIRCUITS
AND PARTICIPATION**

A READER

On behalf of the Akademie der Künste
edited by

Anke Hervol, Wulf Herzogenrath,
Johannes Odenthal

AKADEMIE DER KÜNSTE

Verlag der Buchhandlung
Walther König

- 6 Editorial
- 8 **Schwindel der Wirklichkeit.**
Wie die Besucher die Kunst neu erfinden
Mark Butler, Anke Hervol,
Wulf Herzogenrath
- 16 **Die Optimierung des**
antiquierten Menschen
Statement von Jutta Brückner
- 18 **Kann Kunst die Wirklichkeit verändern?**
Statement von Birgit Hein
- 21 **Closed-Circuit-Installationen**
oder: Die eigenen Erfahrungen mit
dem Doppelgänger
Wulf Herzogenrath
- 33 **„Geheimnisse sind Lügen – Teilen**
ist Heilen – Alles Private ist Diebstahl“.
Gedanken über die Schnittstellen
zwischen Closed-Circuits, Selfies und
sozialen Netzwerken
Anke Hervol
- 45 **Trugbild, Bluff und Augenschein.**
Die Videoinstallation „The Situation
Room“ von Franz Reimer
Michael Diers
- 53 **Bill Viola und Closed-Circuit-Video:**
Nie gesehene Bilder und
nirgends erzählte Prozesse
Slavko Kacunko
- 66 **Tastende Closed-Circuits**
Horst Bredekamp
- 72 **CLOSED-CIRCUIT-VIDEOINSTALLATIONEN**
ART+COM, Peter Campus, VALIE EXPORT,
Jochen Gerz, Dan Graham, Alex Hay,
Bruce Nauman, Nam June Paik,
Franz Reimer, Ulrike Rosenbach, Servaas,
Giny Vos
- 78 **SPIEGELUNGEN**
Olafur Eliasson, Jeppe Hein,
Michelangelo Pistoletto, Sophia Pompéry
- 80 **„Cameras are Keepers of the Souls“.**
Videoinstallationen zwischen Szene und
Szenario
Sabine Flach
- 87 **Tino Sehgal und Christian Falsnaes.**
Das Museum als Ort sozialen Handelns
Johannes Odenthal
- 91 **Vom Betrachter zum Akteur.**
Grenzverschiebungen zwischen Besuchern
und Darstellern in den Werken von
Christian Falsnaes, Richard Kriesche und
Tino Sehgal
Klara Hein
- 96 **PARTIZIPATION UND PERFORMANCE**
Marina Abramović, Christian Falsnaes,
Hamish Fulton, Magdalena Jetelová,
Richard Kriesche, Tino Sehgal
- 100 **Das Bild als Maschine**
Niels Van Tomme
- 113 **Computer Spiel Kunst**
Mark Butler
- 120 **GAME ART**
Robin Arnott, Alexander Bruce, gold extra,
Paidia Institute, Paolo Pedercini,
Tale of Tales, Bill Viola und USC Game
Innovation Lab
- 124 **DIE MEDIALE SCHWELLE**
Herman Asselberghs, Thomas Demand,
Daniel Ernst, Harun Farocki und
Trevor Paglen, Lynn Herschman Leeson,
Lohner Carlson, Bjørn Melhus,
Julian Oliver und Danja Vasiliev,
Thomas Wrede, Studiengang Europäische
Medienwissenschaft
- 131 **MIDI-Piano**
Enno Poppe
- 132 **Wenn sich plötzlich die Zeit öffnet.**
Über Schauspielen heute
Petra Kohse
- 137 **AUSTELLUNGSANSICHTEN**
EXHIBITION VIEWS

- 202 **Editorial**
- 204 **Vertigo of Reality.**
How Viewers Reinvent Art
 Mark Butler, Anke Hervol,
 Wulf Herzogenrath
- 212 **The Optimization of**
the Antiquated Individuum
 Statement by Jutta Brückner
- 214 **Can Art Change Reality?**
 Statement by Birgit Hein
- 217 **Closed-Circuit Installations,**
Or: My Experiences with a Doppelgänger
 Wulf Herzogenrath
- 228 **"Secrets are Lies – Sharing is Caring –**
Privacy is Theft." Thoughts on the Points
of Intersection between Closed Circuits,
Selfies, and Social Networks
 Anke Hervol
- 239 **Illusion, Bluff and Appearance.**
The Video Installation "The Situation
Room" by Franz Reimer
 Michael Diers
- 247 **Closed Circuits with a Sense of Touch**
 Horst Bredekamp
- 253 **CLOSED CIRCUITS**
 ART+COM, Peter Campus, VALIE EXPORT,
 Jochen Gerz, Dan Graham, Alex Hay,
 Bruce Nauman, Nam June Paik,
 Franz Reimer, Ulrike Rosenbach, Servaas,
 Giny Vos
- 259 **CLOSED CIRCUIT MIRRORS**
 Olafur Eliasson, Jeppe Hein,
 Michelangelo Pistoletto, Sophia Pompéry
- 261 **"Cameras are Keepers of the Souls."**
Video Installations between Scene
and Scenario
 Sabine Flach
- 267 **Tino Sehgal and Christian Falsnaes.**
The Museum as a Space of Social
Exchange
 Johannes Odenthal
- 271 **From Viewer to Participant. Shifting**
Borders between Visitors and Performers
In the Works of Christian Falsnaes,
Richard Kriesche and Tino Sehgal
 Klara Hein
- 276 **PARTICIPATION AND PERFORMANCE**
 Marina Abramović, Christian Falsnaes,
 Hamish Fulton, Magdalena Jetelová,
 Richard Kriesche, Tino Sehgal
- 280 **The Image as Machine**
 Niels Van Tomme
- 283 **Computer Games, Play & Art**
 Mark Butler
- 290 **GAME ART**
 Robin Arnott, Alexander Bruce, gold extra,
 Paidia Institute, Paolo Pedercini,
 Tale of Tales, Bill Viola and the USC Game
 Innovation Lab
- 294 **THE MEDIA TRESHOLD**
 Herman Asselberghs, Thomas Demand,
 Daniel Ernst, Harun Farocki and
 Trevor Paglen, Lynn Herschman Leeson,
 Lohner Carlson, Bjørn Melhus,
 Julian Oliver and Danja Vasiliev,
 Thomas Wrede, European Media Studies
- 301 **MIDI-Piano**
 Enno Poppe
- 302 **When Time Suddenly Opens.**
On Acting Today
 Petra Kohse
- 308 **Grundriss der Ausstellung / Floor Plan**
of the Exhibition
- 310 **Verzeichnis der ausgestellten Werke /**
List of Exhibited Works
- 317 **Metabolisches Büro zur Reparatur**
von Wirklichkeit: Veranstaltungen /
Metabolic Office for Repairing Reality:
Special Events
- 321 **Autoren / Authors**
- 326 **Textnachweis / Text Credits**
- 327 **Namensregister / Index of Names**

Bill Viola und Closed-Circuit-Video: Nie gesehene Bilder und nirgends erzählte Prozesse

Die Closed-Circuit-Videoinstallationen von Bill Viola sind bislang nicht sonderlich gut dokumentiert und erforscht worden – weder in Ausstellungen noch in anderen Forschungszusammenhängen. Seine umfangreiche Retrospektive, die bis Ende Juli 2014 im Grand Palais in Paris stattfand, markierte den Zeitraum der gezeigten Arbeiten ausdrücklich zwischen 1977 und 2013. Damit bestätigte sie eine generelle Tendenz, den Jahren von 1972 bis 1976, in denen Violas künstlerische Karriere begann, keine nähere Beachtung zu schenken, obwohl er in dieser Zeit alle seine 14 Closed-Circuits realisierte. Ich möchte im Folgenden auf einige von ihnen kurz eingehen, um anschließend ihre Einbettung in Violas Gesamtwerk zu thematisieren.

In einem Interview erzählte mir Bill Viola 2002 in Berlin, dass die erste Live-Video-Installation eines Künstlers, die er gesehen hat, *Iris* von Les Levine (1968) war und dass seine erste direkte Erfahrung mit Closed-Circuit-Videoinstallationen sogar bis in die Mitte der 1960er Jahre zurückreiche, als er in New York eine kommerzielle Präsentation eines Farbfernsehers der Firma RCA sah: Sie bestand aus einem Tisch, auf dem sich eine Videokamera und ein angeschlossenes Farbfernsehgerät drehten. Bill Viola erinnerte sich außerdem an eine experimentelle Show auf Channel 14 im Jahr 1969 oder 1971 „Bob & Ray“, in der die beiden beliebten Gastgeber aus zwei verschiedenen Fernsehstudios miteinander kommunizierten. Er sah darin eine Art Videokunststück („video art piece“).¹

Seine Studienzeit am College of Visual and Performing Arts der Syracuse University verbrachte Viola vorwiegend im „Experimentalstudio“ der Kunstabteilung, wo er Experimentalfilme von Michael Snow, Stan Brakhage, Ken Jacobs und Hollis Frampton erforschte. Nachdem für das Experimentalstudio ein Sony-Video-Equipment angeschafft worden war, half er dort seit seinem zweiten Studienjahr, ein ein-Zoll-Farb-Videostudio mit Zweiwegekabelsystem aufzubauen, das unter dem Namen „Synapse“ sowohl für die Ausbildung der dort Studierenden als auch für künstlerische Produktionen genutzt werden konnte. Zwischen 1972 und 1974 arbeitete er darüber hinaus als technischer Berater für Video im Everson Museum of Art in Syracuse, das als erstes Museum in den USA eine Videoabteilung gründete. Noch als Student der elektronischen Musik traf Viola 1972 den Komponisten der Neuen Musik Alvin Lucier sowie den Theater- und Multimediakünstler Robert Ashley und kam im darauffolgenden Jahr während eines Workshops für experimentelle Musik in New Hampshire in Kontakt zu Persönlichkeiten wie David Tudor, David Behrman und Gordon Mumma.

Nach seinem Studienabschluss 1973 an der Syracuse University besuchte Viola den von Peter Campus dort geleiteten Workshop und wurde von dessen psychologisch und wahrnehmungstechnisch intensiven und präzisen Arbeiten und dem künstlerischen Ethos des älteren Künstlers stark beeinflusst. Diese und andere Begegnungen und Einflüsse schärften seine Sensibilität für das Prozessuale, wie er selbst sagte: „Entscheidend für mich war der Prozess [...]. Ich dachte darüber [Video] nie im Sinne von Bildern nach, sondern vielmehr im Sinne des elektronischen Prozesses, ein Zeichen.“²

Seine erste Closed-Circuit-Videoinstallation, *Instant Replay* (1972), entstand in einem kleinen Privatzimmer (ca. 2,5 x 2,5 m) in der School of Art der Syracuse University: Auf einem Tisch

befanden sich zwei übereinandergestellte 12-Zoll-Monitore. Der obere zeigte das Live-Videobild einer Closed-Circuit-Videokamera mit der im Raum befindlichen Person, während der untere das gleiche Bild mit einer Zeitverzögerung von 7 Sekunden wiedergab. Außerdem stand ein Mikrofon für die Benutzung durch die Besucher zur Verfügung. Die Installation wurde nur für einen Tag aufgebaut und nur jeweils eine Person durfte den Raum betreten, der von innen abgeschlossen werden konnte.

Während in *Instant Replay* der Realitätseindruck des Live-Videobildes direkt mit seiner zeitverzögerten Darstellung konfrontiert wurde – eine Situation, die Bruce Nauman schon 1970 gezeigt hatte –, demonstrierte die Closed-Circuit-Videoinstallation *Walking Into The Wall* (1973) eine Art „Raumverzögerung“, die sich durch die Gegenüberstellung beziehungsweise Ergänzung der realen Person und ihres lebensgroßen Live-Videobildes ergab. Der Besucher, der in der abgedunkelten Raumhälfte stand, hatte die Möglichkeit, die eintretenden Besucher als Live-Videoprojektion in Lebensgröße zu sehen, kurz bevor diese auch in den abgedunkelten Teil traten. Es entstand der Eindruck, als würde die sich nähernde Person tatsächlich aus der Videoprojektion heraustreten und ihr Erscheinungsbild lediglich von Schwarzweiß zu Farbe wechseln.

Ein weiteres Potenzial von Closed-Circuit-Videos demonstrierte Viola mit der Installation *Localization* (1973), in der zwei Orte auf dem Gelände der Universität Syracuse – ein Korridor und ein Aufenthaltsraum – audiovisuell miteinander verbunden wurden. Die Geräteanordnung ermöglichte es den Besuchern, die sich vor dem Monitor befanden, sowohl die Person am anderen Ende der Telekommunikationsverbindung als auch ihr eigenes, aufgrund der visuellen Rückkopplung vervielfältigtes Abbild zu beobachten, und darüber hinaus auditiv mit der anderen Seite zu kommunizieren.

Kurze Zeit später, im Dezember 1973, zeigte Viola eine Closed-Circuit-Videoinstallation erstmals ganze drei Wochen lang im Everson Museum of Art in Syracuse als Teil einer größeren Gruppenausstellung (1. bis 21.12.1973). Die Installation *Quadrants*, die er im Jahr darauf auch beim New York Avantgarde Festival zeigte, bestand aus einem mit zwei Reflektoren von oben ausgeleuchteten Raum, in dem auf zwei Podesten zwei mal zwei 19-Zoll-Monitore aufeinandergestellt waren. Ein Monitor stand „normal“, einer um 90° gedreht auf der Seite, ein weiterer auf dem Kopf und der vierte wiederum in die andere Richtung gedreht, so dass der Eindruck einer virtuellen Rotation der Bildschirme entstand. Von der anderen Seite des Raumes nahm eine mit zwei der Monitore verbundene Videokamera dieses Ensemble auf. Das gleiche Signal wurde, um 7 Sekunden verzögert, auf den beiden anderen Monitoren gezeigt. So entstand ein Rückkopplungsbild, bestehend aus mehreren ineinanderstehenden Bildschirmen. Betraten Besucher den Bereich zwischen der Kamera und den Monitoren, erschien ihre fragmentierte, ineinandergeschachtelte und zeitverzögerte Aufnahme.

Die so demonstrierten grundlegenden Möglichkeiten der Zeit- und Raummanipulation im „Videoraum“ und insbesondere auch an der „Schnittstelle“, dem Übergang zwischen dem Realen und Virtuellen, wichen in der öffentlichen Closed-Circuit-Videoinstallation *Bank Image Bank* (1974) einer anderen geometrisch-stereometrischen Anordnung dieser ortsspezifischen Arbeit, die das Überwachungssystem der Lincoln First Bank in Rochester quasi von innen nach außen wendete. Zwölf Schwarzweiß-17-Zoll-Monitore waren mit acht Schwarzweiß-Überwachungskameras verbunden, die zum Teil mit Schwenkköpfen versehen worden waren, so dass sie unter anderem den Raum

zwischen den beiden Monitorgruppen durch horizontale beziehungsweise vertikale Schwenks erfassen konnten und so insgesamt eine Art offengelegtes Panopticon bildeten, innerhalb dessen der Besucher sowohl zum Objekt als auch zum Subjekt des Gesamtsystems wurde.

In der Zwischenzeit hatten Steina und Woody Vasulka in New York eine wichtige Initiative zur Förderung und Präsentation der Video- und Performancekunst gegründet, die berühmt gewordene „The Kitchen“, die sie 1973 wieder aufgaben, um sich ein elektronisches Studio in Buffalo aufzubauen. Bill Viola stellte in „The Kitchen“ 1974 drei Closed-Circuit-Videoinstallationen aus, die die Einschränkungen des menschlichen Wahrnehmungsapparates und die des elektronischen Videoübertragungssystems aufeinander bezogen und quasi „zur Anschauung“ brachten. Auf der inhaltlichen Ebene kann von einer Art zänkischer Abrechnung mit den inzwischen vom Künstler als langweilig bezeichneten, zeitverzögerten Closed-Circuit-Videoinstallationen gesprochen werden; im Fall von *Mock Turtles* (1974) bestätigte es Viola ausdrücklich: „Die Idee zu dieser Arbeit entstand aus der Langeweile bei der Durchsicht und Erstellung von vielen Videostücken mit Zeitverzögerung, die seit den frühen Jahren des Mediums entstanden waren.“³ Drei Dosenschildkröten wurden in einem schwach erleuchteten Raum in ein kleines Gehege (ca 1,20 x 1,85 m) gesetzt, das von einer Wärmelampe bestrahlt und von der Decke mit einem 500-Watt-Scheinwerfer ausgeleuchtet wurde. Sie wurden von einer Videokamera aufgenommen, deren Bild mit einer Zeitverzögerung von 8 Sekunden auf einem Fernsehmonitor erschien. Die Tiere bewegten sich nur minimal und dann auch sehr langsam, so dass die Verzögerung kaum zu bemerken war. Diese komisch-absurde technische Manipulation – die Verlangsamung von ohnehin langsamen und sich kaum bewegenden Tieren – kann durchaus als Violas etwas vorweggenommener innerer Abschied von der Ästhetik und Philosophie der „Realzeit“ der frühen 1970er Jahre gedeutet werden.

Als Pendant zur Closed-Circuit-Videoinstallation *Slow Burn I* (1976) von Bart Robbett (oder auch zu Arbeiten von Mary Lucier), ist die zweite in „The Kitchen“ ausgestellte Installation Violas mit dem Titel *Decay Time* (1974) zu sehen. In einem abgedunkelten Raum (ca. 6 x 9 m) wurde ein Videobild als einzige Lichtquelle auf eine große Leinwand projiziert. In Abständen von 40 Sekunden blitzte ein Stroboskoplicht auf, so dass die Lichtempfindlichkeitsschwelle der Kamera entweder über- oder unterschritten wurde und keine differenzierte Live-Projektion der von der Closed-Circuit-Videokamera erfassten Umgebung möglich war. Nach dem Erlöschen des Lichtblitzes blieb nur ein Nachbild auf der Vidicon-Röhre der Kamera und – nach einer Gewöhnungszeit – auch auf der Retina des menschlichen Auges, das das lebensgroße Abbild der betreffenden Person sehen konnte. Während die Veränderungen des Videobildes in *Mock Turtles* in einem für die menschliche Aufmerksamkeit zu langen Zeitintervall stattfanden, fiel das Zeitintervall sowohl für das menschliche Sehen als auch für die maschinelle Vision in *Decay Time* zu kurz aus.

Peep Hole (1974) schließlich bestand aus einem freistehenden Kubus, dessen vordere Wand ca. 2,5 x 2,5 m maß und sich gegenüber dem Eingang des von der Decke beleuchteten Ausstellungsraums befand. Diese Wand diente als Projektionsfläche für eine Schwarzweiß-Videoprojektion. Nicht ganz in der Mitte der Fläche befand sich in Augenhöhe ein unregelmäßig geformtes Loch von etwa 7 Zentimetern Durchmesser, aus dem Licht herausströmte. Schaute der Besucher hinein, sah er im Spiegel das Loch und sein eigenes hereinschauendes Auge. Die in den Raum hereintretenden Besucher konnten das Auge der ins Loch schauenden Person gleichzeitig

auch als auf die Trennwand (und auf den Rücken des ins Loch Schauenden) live-projiziertes Videobild beobachten. Diese Installation stand noch in der Tradition der Closed-Circuit-Videoinstallation mit „Fallencharakter“ (Levine, Graham, Nauman): Die Besucher wurden an anderer Stelle der Installation heimlich aufgenommen und tappten in die Falle; diese Bilder wurden gezeigt und andere „Verletzungen der Privatsphäre“ oder des „Rechts am eigenen Bild“ thematisiert. Mitte der 1990er Jahre setzte dank der erleichterten Verfügbarkeit der Apparatur eine Renaissance der Closed-Circuit-Videoinstallation insgesamt ein, sie erlebte ihre zweite Blüte. Beispiele hierfür wären *Augenzeugen* (XXX) (1996) von Christin Lahr und *Polyphemus' Eye* von Concha Jerez und José Iges (Ars Electronica 1997), um nur zwei herauszugreifen.

Im Frühjahr 1974 zeigte Bill Viola eine weitere Closed-Circuit-Videoinstallation im Synapse Video Center der Syracuse University, *Separate Selves (with audio, A. Lucier)*: In einem großen abgedunkelten Raum (ca. 7 x 10 m) war eine Wand-Projektionsfläche (ca. 3 x 4 m) angebracht, auf der Videobilder aus drei Quellen erschienen. Befand sich der Besucher in der Mitte des ausgeleuchteten Bereichs, sah er drei sich abwechselnde Live-Bilder seiner Person in Lebensgröße. Je weiter er sich von dem zentralen, „idealen“ Standpunkt entfernte, desto weniger sichtbar wurde sein komplettes Abbild.

In *Trapped Moments*, ausgestellt im November 1974 im Musée des Arts Décoratifs, Lausanne (Version mit 2 Kameras und 2 Monitoren), wurde eine im Kellergeschoss befindliche Mausefalle mit Käse-Köder von einer Schwarzweiß-Videokamera aufgenommen, deren Live-Bild direkt auf einem Monitor oben in der Galerie gezeigt wurde. Ein 500-Watt-Scheinwerfer beleuchtete den Bereich vor dem Monitor. Eine zweite Kamera nahm gleichzeitig die vor dem Monitor stehenden Besucher auf und zeigte dieses Bild auf einem zweiten Monitor, der sich in einer dunklen Ecke der Galerie hinter der Treppe befand. Viola schreibt dazu: „Ich wollte eine Arbeit schaffen, die auf einem Ereignis beruht, das nur einmal passiert, eine irreversible zeitliche Einbahnstraße. Bis zum Eintreten dieses Ereignisses gäbe es einen ständigen Zustand großer Erwartung und Spannung, in dem die Zeit greifbar würde, wobei dieses einzelne Ereignis die Natur und Wirkung der Arbeit dramatisch änderte. (Keine Maus in der Schweiz wanderte je in die Falle.) Menschen stellen dauernd Mausefallen aus, der Moment der Gewalt wird in der Regel aber nie direkt beobachtet und die Ergebnisse werden immer schnell entsorgt. Sie werden nie permanent vor unseren Augen platziert wie in einer Closed-Circuit-Videosituation. Wie beim Fernsehen spielt auch diese Arbeit mit der Faszination des Morbiden, die Menschen als Voyeure in Situationen von Gewalt und Tod ergreift.“⁴

Das Jahr 1975 verbrachte Bill Viola in Florenz als technischer Direktor eines der ersten europäischen alternativen Produktionsstudios für Video Art/Tapes/22, in dem viele europäische Künstler ihre ersten Erfahrungen mit Videoarbeiten machten. Sein in Syracuse entwickelter Sinn für akustische Einflüsse in unterschiedlichen Raumkontexten erlangte durch die Wirkung der Innenräume großer Frührenaissance-Kirchen und Kathedralen eine neue Qualität. Es folgten drei auch inhaltlich zusammenhängende Closed-Circuit-Videoinstallationen. // *Vapore* (1975) verwendete ein vorproduziertes Videoband, das den Künstler in der gleichen Raumsituation zeigte, in der auch später die Installation stattfand. Zu sehen war, wie Viola vor einem Metalltopf kniete und diesen mit Wasser aus einem Eimer füllte, indem er das Wasser mit dem Mund aufnahm und dann in den Behälter ausspuckte. Die dabei entstehenden Geräusche wurden auf die Tonspur aufgenommen. Für die

Installation war im Ausstellungsraum ein langer und schmaler Verschlag abgeteilt. Der Behälter stand dort auf einer Strohmatten. Eukalyptusblätter wurden hineingegeben und das Wasser mittels eines Campingkochers erhitzt. Eine Videokamera auf einem Stativ nahm den mit dem starken Eukalyptusgeruch erfüllten Raum auf, in den die Besucher jetzt eingelassen wurden. Befanden sie sich in der Nähe des Behälters, so konnten sie ihr eigenes Videobild im Monitor dahinter sehen, überblendet mit Bildern der zuvor aufgenommenen Aktion, die sie auch hören konnten. Die virtuelle Überlagerung zweier Zeiten im gleichen Raum erfolgte auch in der Closed-Circuit-Videoinstallation *Rain – Three Interlocking Systems* (1975), wieder mit Hilfe einer Closed-Circuit-Videokamera, eines vorher produzierten Videobandes und eines Videomischers. Der technische Aufbau entsprach dem von *Il Vapore*. Diese Arbeit präsentierte der 24-jährige Viola im Dezember 1975 in seiner Einzelausstellung im Everson Museum of Art in Syracuse. Die Closed-Circuit-Videoinstallation *Olfaction* (1976) machte wie die beiden zuvor angesprochenen Arbeiten *Il Vapore* und *Rain* von dem gleichen technischen System Gebrauch, indem sie ebenso stark die akustische Komponente in das visuell-kinästhetische und auch olfaktorische Gesamtarrangement einbezog.

Seine letzte Closed-Circuit-Videoinstallation *He Weeps for You* (1976) wurde in allen Ausführungen in einem abgedunkelten Raum ausgestellt. Dort verlief ein Kupferrohr senkrecht von der Decke und endete in einem kleinen Ventil, aus dem langsam und gleichmäßig immer wieder ein Tropfen Wasser quoll. Eine mit Makroobjektiv ausgestattete Farbvideokamera (alle bisherigen waren schwarzweiß) wurde auf den Tropfen gerichtet und mit einem Videoprojektor verbunden. Die Tropfen fielen auf eine Trommel, die auf einem kleinen orientalischen Teppich stand und deren Klänge von einem darunter befindlichen Mikrofon erfasst wurden. In der Projektion erschien der langsam anschwellende Tropfen übergroß. In ihm spiegelte sich die unmittelbare Umgebung – das Live-Feld der Kamera einschließlich des Besuchers – um 180° gedreht. Das Herabfallen des Einzeltropfens löste einen deutlich hörbaren tiefen, nachklingenden Aufschlag aus. Zu dieser Installation lieferte der Künstler mehrere Statements, in denen er sich zu den in Italien empfangenen mystischen Einflüssen bekannte, insbesondere auch zu den entsprechenden Philosophien des Orients, die eine Verbindung von Mikro- und Makrokosmos lehrten. Diese letzte Closed-Circuit-Installation des Künstlers zeugt wie die aufgenommene Videoszene in *Il Vapore* von einem weiteren wichtigen, seit dieser Zeit aus dem Schaffen und Denken Bill Violas nicht mehr wegzudenkenden Einfluss – dem des mystischen islamischen Asketen und Denkers Dschalaladdin Rumi (13. Jh.). Rumis Sinndeutung von Bildern als Lüge(n) ging Hand in Hand mit Violas eigener Skepsis dem Sichtbaren gegenüber. In einem Brief an Wulf Herzogenrath, in dem Viola seine Videoinstallation *He Weeps for You* beschrieb, zitierte der Künstler den Satz des persischen Mystikers: „Mit jedem Moment wird eine Welt geboren und stirbt, / Und du sollst wissen, dass auch für dich mit jedem Augenblick der Tod und die Erneuerung gegenwärtig werden.“⁵

Abgesehen von einigen damaligen Installationsentwürfen bedeutete *He Weeps for You* den Abschied Violas von weiteren künstlerischen Experimenten mit dem Live-Videobild. Er selbst fasste seine Videobänder, die zwischen 1973 und 1979 entstanden waren, unter dem Begriff „strukturelles Video“⁶ zusammen. Zeitlich parallel zu Peter Campus und in vergleichbarer Weise näherte sich Bill Viola dem Visuellen an ohne jeden Versuch, den ontologischen Status des Bildes künstlich zu konzipieren oder zu begründen. Das Bild stellt in seiner Kunst keine Form(alität) dar, es „wird nicht als

Objekt verstanden, sondern als belebtes, sich ständig veränderndes Resultat“⁷. So müssen auch seine frühen Experimente mit Live-Video als unverzichtbare Bestandteile seiner Arbeit angesehen werden, bei denen der Topos „Feedback“ der frühen 1970er Jahre allmählich sublimiert wurde, in der Zeitlichkeit aufging und das Transzendente in einen Dialog mit dem Metaphysischen eintrat.

Barbara London erklärte 1987, dass Bill Viola mit Eigenschaften von Video konzeptionell umginge, während er seine persönlichen Erfahrungen eher emotional verarbeitete. Inzwischen tendiere ich dazu, darin keinen Widerspruch erkennen zu wollen. Indem er die kontinuierlich überschrittenen Schwellen der Erfahrung reflektiert, markiert Viola den Weg seiner künstlerischen Entwicklung, ohne ihre Ausgangspunkte zu verlassen. Eine Verschiebung lässt sich dennoch bis in Violas Studienzeit in Syracuse und unmittelbar danach zurückverfolgen. Während Peter Campus 1974 das Video „eine Funktion der Realität“⁸ nannte, setzte Bill Viola Campus' psychologische Forschung in der Beziehung von *video* und *cogito* fort, um sein eigenes Erkenntnisinteresse zum Ausdruck zu bringen, wie er in einem Interview mit Raymond Bellour sagte: „So wie das Denken eine Funktion der Zeit ist, gibt es einen Moment, in dem der Akt der Wahrnehmung zum Konzept wird, und dies ist Denken.“⁹ Darin liegt auch der Grund, warum die Forschung den angeblichen Widerspruch zwischen Violas späten opulenten „Bildern“ und seinem konzeptuellen „Bildersturm“ nicht löste und dadurch auch die Kontinuität und Koexistenz zwischen den frühen Live-Videoarbeiten und den späteren inszenierten Arrangements kaum analysierte: „Als ob das Gedächtnis eine Art Filter wäre, ein weiterer Verarbeitungsprozess. Tatsächlich findet die Bearbeitung [editing] die ganze Zeit statt. Bilder werden immer wieder geschaffen und umgewandelt.“¹⁰ Diese Dialektik von Kontrolle und Scheitern könnte als „direkte“ Fortsetzung von Duchamp zu Paik und von Nauman zu Campus angesehen werden. So einfach ist die Geschichte aber nicht und sie lässt sich nicht nur auf Zitate und Aphorismen aus unzähligen Interviews mit den genannten Künstlern stützen. Wenn wir hier aber Violas Bewunderung für Campus' Arbeit hervorheben, stützen wir uns dennoch auf eine verlässliche Quelle: Schon in den 1980er Jahren identifizierte Viola Campus in einem Interview mit Barbara London als „einen der wichtigsten Künstler“¹¹. Für Viola fungierte Campus bis zu einem gewissen Grad als Vorbild: Er hatte ihn als frisch Graduierte zunächst in dem erwähnten Workshop und gleich im Anschluss erleben können, als er 1974 Campus' Einzelausstellung „Closed Circuit Video“ mit sieben Closed Circuits im Everson Museum of Art in Syracuse mit aufbaute.

2010 lieferte Bill Viola in einem Text in *Art in America* eine Hommage an Peter Campus und dessen Beitrag zu dem Medium Video und zur Kunst im weiteren Sinne. Seinen Text eröffnete er mit einem Zitat von Campus aus dem Ausstellungskatalog der von Wulf Herzogenrath kuratierten Peter-Campus-Retrospektive in der Kunsthalle Bremen 2003: „In meiner Jugend habe ich mich selbst zum Gefangenen meines Zimmers gemacht, es wurde zu einem Teil von mir, zu einer Ausweitung meines Daseins. Ich hielt die Wände für mein Gehäuse. Der Raum als ein Behälter stand in einer gewissen Beziehung zu dem imaginären Raum in einem Monitor [...].“¹² Dies ist wichtig, weil es einerseits an die berühmten, aufgezeichneten „Indoor-Performances“ von Bruce Nauman in der Werkstatt von Roy Lichtenstein und Paul Waldman in Southampton, Long Island, NY, erinnert, während Campus selbst den entscheidenden Einfluss auf eine Ausstellung Naumans in der Galerie Castelli 1969 in New York zurückführte. Andererseits denkt man auch an Bill Violas berühmt gewordene und vielleicht in der Forschung am häufigsten analysierte Installation *Room for St John of the Cross* (1983). Aus unserer

retroanalytischen und vergleichenden Perspektive scheint jedoch ein anderer Bezug mindestens ebenso signifikant: Was Viola an Campus' Verständnis von Video, Bild und Prozess betonte, kann durchaus auch als ein selbstreflexives Statement angesehen werden: „Das sogenannte Videobild ist tatsächlich ein schimmerndes Energiemuster, das aus Elektronen besteht, die in der Zeit vibrieren [...]. Das elektronische Bild haftet nicht an irgendeiner materiellen Basis, und wie unsere DNA ist es zu einem Code geworden, der frei zu jedem beliebigem Behälter reist, der es halten wird. Es trotzt dem auf seiner Reise mit Lichtgeschwindigkeit. Aber vielleicht ist der außergewöhnlichste Aspekt des Mediums derjenige, dass das Bild lebendig [live] ist.“¹³

Diese Koinzidenz von *image* und *liveness*, führt Viola fort, „änderte unsere Erfahrung von Zeit und Raum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts so radikal, dass ein neuer Begriff für Zeit geprägt wurde, um sie zu beschreiben“. „Die ‚Realzeit‘“, so Viola, „bezieht sich auf ein Bild, das in der Gegenwart existiert, parallel zu der sich entfaltenden Erfahrung.“¹⁴ Seine aufrichtige Verehrung für Campus spricht auch aus der folgenden Äußerung: „In seinen Live-Installationen von Videoprojektionen der 1970er Jahre bahnte Peter Campus den Weg in die Tiefen des lebendigen Augenblicks, dem nur wenige folgten. Mit zeitgemäßer Technik öffnete er die Tür für eine der ältesten und tiefgreifendsten Enthüllungen: dass der zentrale Kern meines lebendigen Wesens, meiner Lebendigkeit, derselbe Wesenskern ist, der allen Menschen innewohnt und darüber hinaus, dass dieser Kern sich über die Menschheitsfamilie erstreckt und in die Grundlagen der Natur eingebettet ist.“¹⁵

Viola beschrieb Campus' Werk als „eine der genauesten und außergewöhnlichsten Darstellungen der Empfindung [*sentience*], die je von einem Künstler erschaffen wurden“, er würdigte Campus' „Transparenz gegenüber der Zeit“ und erhob sie zu einem „*vera ikon* [...] treu den unsichtbaren, immateriellen Urbildern, die dem Herzen des Menschen, unserem Wesenskern näher und nicht auf der äußerlich sichtbaren Oberfläche des Körpers zu finden sind.“¹⁶ Diese Kanonisierung der „stetigen Präsenz in [Campus'] Werk, spürbar, aber nicht sichtbar“, geht Hand in Hand mit Violas eigener Gleichsetzung von *image* und *time* als substanzloser Substanz.¹⁷

Auch wenn Violas später weltberühmt gewordene „Bildsprache“ erst 1991/92 entstand¹⁸, die inhaltliche Veränderung hatte bereits mit seinen letzten Video-Installationen spätestens 1976 begonnen. Bill Violas Zugang zu den Closed-Circuit-Videos stellt – trotz der bekannten Anekdoten wie etwa der, dass ihn sein Onkel vor dem Ertrinken gerettet habe: ein Ereignis, das Viola zugleich als hoch ästhetisch mit potenziell tödlichem Ausgang erinnerte, – alles andere als eine plötzliche Eingebung dar: Sie vollzog sich schrittweise als Ergebnis eines intensiven (Arbeits-)Prozesses, in dem Prozesskunst in der Interpretation Violas als eine kontinuierlich erweiterte audiovisuelle Schwelle der Kunstgeschichte und der visuellen Kultur erscheint. Allerdings bleibt diese Schwelle selbst vielleicht ein kritischer Begriff, der noch nicht ausreichend analysiert ist. Die Versuche der neueren Forschung haben meiner Ansicht nach bislang zu keiner schlüssigen Beschreibung geführt. So bleibt offen, wie mit Benjamins „Schwellen“ und Aby Warburgs „Distanzraum“ und „Zwischenraum“ Bill Violas Arbeiten als „Schwingungen zwischen Distanz und Nähe“ zu erklären wären, und unklar bleibt auch Violas Öffnung zum „kollektiven Gedächtnis“¹⁹. Ein Einspruch bezüglich des inhaltlichen Fokus Violas auf die Schwellenbereiche zwischen Geburt und Tod wurde schon 2000 von Götz Großklaus erhoben, als

er meinte, der Künstler würde das Intervall- und „interface-“ sowie Schwellen-Thema „übercodieren“. [20](#)

Während Campus' Closed-Circuits auch heute als Modell für die noch rationale Beschreibung und einen zitierfähigen Ansatz verwendet werden, mag man Violas Medieninstallationen der letzten zwei Jahrzehnte auf den ersten Blick als Modelle und Metaphern der „post-modernen“, sublimen Kunst, Ästhetik und kognitiven Praxis ansehen: Sie teilen ihre Grundeigenschaften wie Dekonstruktion, Unsicherheit, Ambivalenz, Heterogenität, Differenz, Fragmentierung, Diskontinuität und Hybridisierung. Alle zusammen pendeln dabei an der Schwelle oder Schnittstelle zwischen den wahrnehmbaren Dimensionen, wie Viola in seinem Text über Campus schlussfolgert: „Über dieses ständige Fallen, die unaufhörliche Suche nach dem Unbekannten darunter, darüber oder nur außerhalb der Reichweite verfügte Peter Campus sein ganzes Leben lang und, wie bei vielen anderen Künstlern auch, drängte es ihn zu bestimmten Zeiten an die eigene Grenzen. Mehr als irgend etwas Bestimmtes an seinen Werken ist es das, was er mir vermittelte und, so kann ich mir vorstellen, allen Studenten, die ihm nahe standen. Ich weiß, dass ich ein besserer Künstler bin dank dieser seiner Gaben.“ [21](#)

In letzter Konsequenz und unabhängig von Pro und Contra lässt sich feststellen, dass die Zeit für Viola als ein integraler, skulpturaler Aspekt der von ihm genutzten Medien und Materialien gültig blieb, welcher entweder eine Balance oder die Ausbreitung zwischen zwei möglichen Extremen beinhaltet: entweder Langeweile oder Drama. Im Fall der Balance erscheinen die involvierte Kognition und Wahrnehmung als Schönheit, im Falle des Ungleichgewichts erscheint das Erhabene. Deshalb repräsentiert Violas Kunst *in toto* die historische Schwelle, von der sie ausgegangen ist, und als solche passt sie nicht gänzlich in den postmodernen Rahmen, trotz zahlreicher und überzeugender Hinweise, die dafür sprechen.

Diese Schwelle wurde mit der Peter-Campus-Einzelausstellung in Syracuse 1974 markiert, als Campus das Video eine „Funktion der Realität“ nannte. Wulf Herzogenrath schrieb 1979 in seinem Text zum Ausstellungskatalog der von ihm kuratierten Campus-Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, „dass seine Arbeiten exemplarisch in ihrer Klarheit und Präzision Möglichkeiten für einen künstlerischen Gebrauch von Video sichtbar werden lassen“ [22](#). Campus' Closed-Circuit-Videoinstallationen hinterließen einen bleibenden Eindruck und Einfluss auf seine Zeitgenossen wie Douglas Davis, Noel Harding, Eric Cameron, Bart Robbett, James Byrne, Letícia Parente, um nur einige zu nennen. Bill Viola als dem heute bekanntesten lebenden Videokünstler kommt in dieser Reihe schon aufgrund dieser Tatsache eine besondere Bedeutung hinzu. Noch wichtiger erscheint mir aber die Konsequenz, mit welcher Viola den prozessualen und dennoch (oder gerade deshalb) auf das *hic et nunc* zusteuern den Charakter seines Mediums Video evoziert. Das Video bezeichnet nicht nur den Prozess des Sehens oder der Visualisierung, sondern es erfüllt die Bedeutungsvielfalt seiner ursprünglichen lateinischen Etymologie, die Elemente von Kognition, Erfahrung und Aktion einschließt. Viola zeigt uns also nicht erst seit 1992 oder 1979, sondern bereits seit 1972, dass das Video auf Prozessualität gründet: Video lässt sowohl die Differenz zwischen Bild und Nicht-Bild als auch die zwischen dem Analogen und Digitalen als spekulativ und normativ erscheinen. Damit positioniert es sich unter anderem auch als Epizentrum einer Kunst, die nach der vergleichsweise fruchtlosen Debatte um die (Neue-)Medienkunst wohl am ehesten als Prozesskunst zu bezeichnen wäre. Eine

Kunst, die mehr auf Perzeption als auf Messung setzt, mehr auf Kognition als auf Berechnung – und auch mehr auf Metabolismus als auf Datenverarbeitung. Sie fordert entscheidend, und dafür bin ich sehr dankbar, die zwei anscheinend zentralen Konzepte der Gegenwart heraus: das Konzept der Repräsentation und das der Information.

Anmerkungen

- 1 Bill Viola, Interview mit Slavko Kacunko, Berlin, 11.2.2002, Archiv des Autors
- 2 „The crucial thing for me was the process [...]. I never thought about [video] in terms of images so much as electronic process, a signal.“ Raymond Bellour, An interview with Bill Viola. In: *October* 34, Herbst 1985, fortan Bellour 1985
- 3 „The idea for this piece arose after becoming bored with both creating and witnessing the many video tape delay pieces presented throughout the early years of the medium.“ Bill Viola, Beschreibung von *Mock Turtles*, Manuskript, Bill Viola Studios, Long Beach
- 4 „I wanted to create a piece which relied on an event that only happened once, an irreversible temporal one-way street. Until the occurrence of this event, there would exist a constant state of great anticipation and tension, where time would become palpable and where this single event would dramatically change the nature and effect of the work. (No mouse ever wandered into the trap in Switzerland.) People place mousetraps out all the time, yet the moment of violence is never directly witnessed and the results are always quickly disposed of. It is never placed continuously before our eyes as in the closed circuit video situation. As with broadcast television, this work also plays on the morbid fascination that people have in being a voyeur to situations of violence and death.“ Bill Viola, Ausschnitt aus dem Statement, Manuskript, Bill Viola Studios, Long Beach
- 5 „With every moment a world is born and dies, / And know that for you, with every moment come death and renewal.“ Dschalaladdin Rumi, Matnawi, zitiert nach M. L. Syring (Hg.), *Bill Viola: Unseen Images / Nie gesehene Bilder / Images jamais vues*. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1992, fortan Syring 1992
- 6 Ebd., S. 13
- 7 „It is not to be understood as object, but as an animate, permanently changing result.“ Bill Viola (1975). In: B. Viola, R. Violette (Hg.), *Bill Viola. Reason for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994*. London 1995, S. 95
- 8 J. B. Gill, Video: State of the Art (1976). In: *Eigenwelt der Apparatwelt: Pioniere der Elektronischen Kunst = Pioneers of electronic art*. Kat. Ars Electronica, Linz 1992, S. 63–88, S. 86; zuerst veröffentlicht 1976 als Bericht der Rockefeller-Foundation
- 9 „In how thought is a function of time, there is a moment when the act of perception becomes conception, and that is thought.“ Bellour 1985, wie Anm. 2, S. 92–93; Barbara London, Bill Viola. In: dies. (Hg.), *Bill Viola. Installations and Videotapes. The Poetics of Light and Time*. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1987, <http://www.experimentaltvcenter.org/bill-viola-installations-and-videotapes-poetics-light-and-time>, Stand vom 23.4.2015, fortan London 1987
- 10 „As if memory were a sort of filter, another editing process. In fact the editing is going on all the time. Images are always being created and transformed.“ Bellour 1985, wie Anm. 2, S. 101; London 1987, wie Anm. 9

- 11 London 1987, wie Anm. 9
- 12 Peter Campus im Gespräch mit Barbara Nierhoff. In: *Peter Campus. Analog + Digital. Video + Photo 1970–2003* Kat. Kunsthalle Bremen, Bremen 2003, S. 232
- 13 „The so-called video image is actually a shimmering energy pattern of electrons vibrating in time. [...] The electronic image is not fixed to any material base and, like our DNA, it has become a code that can circulate freely to any container that will hold it, defying death as it travels at the speed of light. But perhaps the most extraordinary aspect of the medium is that the image is live.“ Bill Viola, Peter Campus: Image and Self. In: *Art in America* (1.2.2010); <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/peter-campusimage-and-self/>, Stand vom 29.4.2015, fortan Viola 2010
- 14 Ebd. „This fact so radically altered our experience of time and space in the second half of the 20th century that a new term for time was coined to describe it. ‚Real time‘ refers to an image existing in the present tense, parallel with unfolding experience [...].“
- 15 Ebd. „In his live video projection installations of the 1970s, Peter Campus blazed a trail into the depths of the living moment few have followed. Using contemporary technology, he opened the door onto one of the most ancient and profound revelations: that the central core of my living being, my aliveness, is the same essence present within all people, and furthermore that this essence extends beyond the human family and lies embedded in the foundations of nature.“
- 16 Ebd. „Campus’s work is one of the most accurate and extraordinary representations of sentience ever made by an artist. Its transparency to time establishes [...] what artists [...] would have called a *vera ikon* [...] faithful to invisible, intangible prototypes that reside closer to the human heart, nearer the core of our beings, and not on the body’s external visible surface.“
- 17 Ebd. „It is a constant presence in his work, sensed but not seen [...].“
- 18 Syring 1992, wie Anm. 6
- 19 M. Thielebein, *Bilder umgekehrt eingestellt: Bill Viola. Videoinstallationen 1985–2007*. Paderborn 2014
- 20 Götz Großklaus, *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*. Frankfurt am Main 2004
- 21 „This constant falling, the incessant quest for some unknown thing beneath, beyond, or just out of reach has possessed Peter Campus his whole life and, like many artists, at certain times has pushed him to the edge. This, more than anything specific about his works, is what he imparted to me and, I imagine, to all the students close to him. I know that I am a better artist because of his gifts.“ Viola 2010, wie Anm. 13
- 22 Wulf Herzogenrath, Menschen-Bilder. In: *Peter Campus: Video-Installationen, Foto-Installationen, Fotos, Videobänder*. Kat. Kölnischer Kunstverein, Neuer Berliner Kunstverein, Köln, Berlin 1979, S. 8–9